PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 38 (207)

WARSZAWA

23 WRZEŚNIA

1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

LUDWIK FRYDE

PRZEMIANY W ŻYCIU LITERACKIM

Współcześni teoretycy literatury głoszą, że „literatura“ to nie jest tylko suma dzieł napisanych i wydrukowanych, ale coś szerszego i ogólniejszego, — pewien proces, który można by nazwać *życiem literackim*. W skład tego procesu obok publikacji książkowych wchodzą *autorzy*, *publiczność* oraz *pośrednicy* między autorami i publicznością (krytycy, wydawcy itp.).

W tak pojmowanej „literaturze“ dużą rolę odgrywają *czasopisma*. Występują one w wielu postaciach, spełniając rozmaite funkcje społeczne. Tu zajmiemy się jednym z tych typów, rozpowszechnionym po wojnie w wielu krajach europejskich. Jest to *literacki tygodnik informacyjny*. Posiadaliśmy kilka periodyków tego rodzaju; największą poczytność wśród nich zyskały *Wiadomości Literackie*. Ale nie piszemy tu o jednym czy drugim tygodniku; idzie nam o *cały rodzaj*, o scharakteryzowanie go na tle współczesnych przemian kulturalnych.

Określając charakter i rolę czasopisma trzeba na wstępie zdać sobie sprawę z *publiczności*, która stanowi jego klientelę. Trzeba więc sobie uprzytomnić, że w pierwszych latach powojennych w życiu Europy wysuwa się na miejsce przodujące burżuazja wielkomiejska. Ona nadaje ton kulturze, ona dyktuje postulaty artystom. Warstwa ta nie ma prawie tradycji kulturalnych, nie zna się na sztuce i kiedy zwraca się ku niej, czyni to ze snobizmu lub dla nie obowiązującej rozrywki. Ten moment socjologiczny jest niezbędny dla zrozumienia powojennego życia umysłowego. Szczególnie tygodniki informacyjno-krytyczne, charakterystyczny produkt umysłowości powojennej, z dużą wyrazistością odzwierciedlają gusty i upodobania wielkiego mieszczaństwa. Specyficzna lekkość i felietonowość — figlarne, anegdociarskie gawędzenie o przeszłości — zręczna propaganda najświeższych mód zagranicznych (od psychoanalizy po nową rzeczowość) — wszystko to stanowi przez długi czas ulubioną pożywkę intelektualną ludzi powojennych. W nich też znalazł nowoczesny tygodnik literacki trwałe oparcie i ugruntowanie.

Drugim czynnikiem rozwoju tego typu czasopism były przeobrażenia samej twórczości literackiej. Lata powojenne są jak wiadomo okresem prądów rewolucyjnych w sztuce. Rozmaite nowinki przelicytowują się wówczas w zuchwalstwie; samozwańczy reformatorzy wywracają na nice ortografię, gramatykę, wersyfikację, technikę teatralną i malarską. Ten chaos wytwarza świetną koniunkturę dla pism informacyjnych, dostarczając im bogatego i efektownego materiału. Niewątpliwie, tendencje nowatorskie odegrały doniosłą rolę w sztuce współczesnej; istotny swój wyraz znalazły one jednak nie tyle w poczytnych tygodnikach, ile w publikacjach specjalnych, zazwyczaj — nie popularnych efemerydach, odstraszających publiczność jaskrawym ekstremizmem i niezrozumiałością. Wielkie tygodniki ograniczały się na ogół do dyskontowania cudzych wysiłków; nie posuwały się też daleko w ryzykownym bądź co bądź radykalizmie artystycznym, propagując wszelkie nowatorstwo jedynie tak długo, dopóki miało posmak rzeczy niezwykłej i mogło liczyć na zbyt u wielkomiejskiej publiczności.

Trzecim czynnikiem, który sprzyjał nowym tygodnikom, była *kosmopolityzacja życia artystycznego* po wojnie. Znów Paryż staje się wówczas kulturalną stolicą Europy. Tym samym ogromnie się rozszerzają możliwości działania pism informacyjnych. Szybko i dokładnie donoszą one o każdej zagranicznej nowości, oryginalnej książce, sensacyjnej premierze. Działalność ta wytwarza nawet charakterystyczny dla czasów powojennych snobizm: obowiązek „ogólnej“ orientacji w życiu artystycznym zagranicy wchodzi na dłuższy czas do kanonów wielkomiejskiego dobrego tonu. Rzecz jasna, iż w tej działalności wysuwają się na czoło nie tyle zjawiska cenne, ile — głośne. Głęboka praca europejskich myślicieli, heroiczny trud artystów, wykuwających w osamotnieniu nowe formy, przenikają przez granice niesłychanie wolno i opornie; natomiast każdy produkt bulwarowych dostawców lektury i repertuaru rozchodzi się po świecie w tempie błyskawicznym. Wielkie tygodniki informacyjno-literackie nie okazały głębszego zrozumienia dla wysiłku narodów sąsiednich, odbudowujących się z gruzów po wojnie. W ciasnej perspektywie redakcyjnej Europa, kultura europejska kurczyła się bezwiednie do działalności niewielkiej grupki wziętych na rynku międzynarodowym dziennikarzy i literatów.

Inną okolicznością pomyślną dla rozwoju tygodników nowego typu stała się specyficzna aktualizacja problemu tradycji w latach powojennych. Przełom wojenny zachwiał tradycyjne sądy o dorobku przeszłości; upadek dawnych a brak nowych kryteriów wartościowania wywołał kompletny zamęt w pojęciach. Powojenne tygodniki umiały zręcznie wykorzystać tę koniunkturę. Dopuszczając na swoich łamach do głosu „bluźnierców“ i „odszczepieńców“, budziły pożądane dla siebie zgorszenie i nieodłączne od zgorszenia... zainteresowanie. Akcja ta prowadzona była jednak bez większego przekonania, bez konsekwencji ideowej; tygodniki powojenne nie uprawiały żadnej na dłuższą metę obliczonej polityki kulturalnej, nie miały programu ani planu działania i wyzyskiwały jedynie nadarzające się okazje, trafnie odgadując chwilowe zainteresowania publiczności. Kiedy zaś jedna sensacja po wywołaniu odpowiedniej ilości protestów, odwołań, sprostowań i nowych protestów traciła aktualność, redakcja rozglądała się za następnym „gwoździem“ sezonu. A życie współczesne, targane gwałtownymi wstrząsami, przełamujące z trudem strupieszałe formy społeczne i kulturalne, dostarczało takich sensacji pod dostatkiem.

Jak się w największym skrócie przedstawiają czynniki, które ukształtowały charakter nowoczesnego tygodnika literackiego. Czasopismo takie, zrodzone z koniunktury, żyło głównie koniunkturą. Głosząc bezstronność i eklektyzm, pokrywało nieraz tymi pięknie brzmiącymi hasłami przyziemną kalkulację handlową; deklamując o wolności słowa, o niezależności pisarza, nie było jednak wolne od grzechu polityki: polityki klikowej, pilnie strzegącej klanowego interesu.

Przez wiele lat tygodnik informacyjno-literacki stanowił reprezentacyjną formę czasopisma artystycznego. On rozstrzygał po dyktatorsku o sukcesie lub kompromitacji artystów; on nadawał ton i charakter życiu umysłowemu wielkich miast europejskich. Ale w przeciągu lat ostatnich dokonała się radykalna zmiana w atmosferze kulturalnej Europy. Inne wiatry wieją dziś w świecie, a z nimi dobra koniunktura dla tygodników literackich minęła bezpowrotnie. Przeżywają one obecnie kryzys, kryzys — niejako — strukturalny. Cała ich struktura bowiem okazuje się przestarzała, nie przystosowana do nowej sytuacji społeczno-kulturalnej. I choć z niemałą zręcznością starają się nagiąć do nowego położenia, nic nie wskazuje, aby miały odzyskać utracone stanowisko w kulturze.

Co wywołało tę zmianę? Wiele czynników a przede wszystkim — czynnik ekonomiczny. Ostatni kryzys gospodarczy potężnie wstrząsnął piramidą kapitalistycznego społeczeństwa. Hegemonia wielkiego mieszczaństwa została złamana. Nastał czas emancypacji innych warstw, zarówno politycznej jak kulturalnej. W ten sposób „zamówienie społeczne“, które powołało do życia tygodnik informacyjno-literacki, utraciło na sile podwójnie: *bezpośrednio* — dzięki osłabieniu sfery plutokratycznej i *pośrednio* — z powodu zaniku jej wpływów na kształtowanie się gustów i upodobań innych kręgów społecznych. Felietonowy styl, filuterne odbrązowianie tradycji, snobizm nowinkarski przestały być atrakcyjne z chwilą, gdy na miejsce „ludzi powojennych“ przyszło pokolenie nowe, pełne fermentu poszukiwawczego, stęsknione za prawdą rzetelną, która nie bawi wyrafinowaną grą odcieni, lecz wyjaśnia rzeczywistość i uczy żyć, i głodne piękna rzetelnego, co nie szarpie nerwów, nie „rozpaja“ (w norwidowskim znaczeniu wyrazu), lecz wzbudza podziw i zachwyt. Dla tego pokolenia nowoczesny tygodnik literacki musiał być z gruntu daleki i obcy.

Równocześnie z publicznością odmieniła się sztuka. Z biegiem lat jak brudna fala spłynęły z powierzchni ziemi nieprzeliczone „izmy“, na wpół zakłamane i szarlatańskie, na wpół bohaterskie w swym rewolucyjnym uporze. Z powodzi ocaleli tylko ci artyści, którzy rzeczywiście tworzyli awangardę sztuki; oni to właśnie wysuwają się dzisiaj na czoło twórczości artystycznej. Z okresu schlebiania plutokracji weszła sztuka w okres arystokratycznej nieprzystępności; jako objaw zewnętrzny tego zwrotu można wskazać powstawanie w ostatnich latach czasopism „hermetycznych“, „kameralnych“ przeznaczonych dla szczupłej garstki miłośników poezji. Ten arystokratyzm nie powinien przerażać; jako objaw przejściowy stanowi on zjawisko pożądane i cenne. Dziś sztuka musi radykalnie odciąć się od rozpanoszonej tandety artystycznej; musi powrócić do siebie samej, oprzeć się na swych przyrodzonych fundamentach, i później dopiero, w zreformowanej postaci na nowo przejąć swe funkcje społeczne.

Do niedawna literatura europejska żyła *pod znakiem ilości*. Co jakiś czas pojawiała się sensacyjna nowość, budząc krótkotrwałe lecz silne poruszenie. W tym stanie rzeczy tygodniki informacyjno-krytyczne miały wielkie pole do popisu. One trzymały rękę na pulsie życia; one kreowały i obalały jednodniowe autorytety literackie. Dziś jest inaczej. Pogłos wielkich wydarzeń politycznych zagłuszył prawie całkowicie zgiełk wielkomiejskich giełd literackich. Z szarej produkcji książkowej bez hałasu wysuwają się na czoło utwory wybitne, nie wywołując jednodniowego zamętu, ale za to tym głębiej i trwalej zapisując się w świadomości czytającego ogółu. W tej nowej koniunkturze pisma informacyjne nie mają już pola do działania. Nie szybkiej informacji, nie efektownego wywiadu z aktualną gwiazdą literacką teraz potrzeba, ale raczej — rzetelnej i gruntownej krytyki, wprowadzającej czytelnika w obcy, trudny do zrozumienia a ciekawy i pociągający świat sztuki współczesnej.

W ciągu ostatnich lat ulega również przemianie ogólny charakter życia artystycznego w Europie. Okres beztroskiego, sleepingowego kosmopolityzmu należy już do przeszłości. W blasku rozżarzonych do białości nacjonalizmów sama idea jedności duchowej Europy, idea jednolitej cywilizacji europejskiej staje pod znakiem zapytania. To, co jeszcze przed kilku laty zdawało się być esencją „nowoczesności“ i „europeizmu“, okazało się powierzchowną pianką wielkomiejską, którą jednym zamachem zmiótł z powierzchni ziemi powiew politycznych wypadków. A prawdziwi przedstawiciele myśli i sztuki Zachodu: Claudel, Valéry, Maritain, Chesterton, Croce, Scheler,

Th. Mann, znani są u nas ogółowi tylko z nazwisk albo w płaskiej, strywializowanej postaci. Bo rzeczywiste ich znaczenie nie mieści się w ramach felietonowej popularyzacji; bo do prawdziwej kultury, którą reprezentują, trzeba się samodzielnie dopracowywać, — trzeba wysiłku intelektualnego i moralnej powagi, aby przyswoić sobie jej wartości.

Minęła również koniunktura na „odbrązowianie" wielkich postaci historycznych. Dziś trudno nam po prostu zrozumieć gorączkowe podniecenie umysłów z powodu felietonowego zaktualizowania starej plotki o rzekomym otruciu Mickiewicza. Problem tradycji staje przed nami obecnie w nowej, bardziej dramatycznej postaci. Żyjemy w okresie demokratyzacji kultury, gdy na widownię historyczną występują grupy społeczne nie związane uczuciowo z przeszłością. W takiej chwili krytyczne przemyślenie dorobku wieków, oddzielenie w nim pozycji martwych od wartości żywych staje się elementarnym nakazem społecznym i kulturalnym. Czym jest, czym może i powinna być dla naszych czasów poezja Mickiewicza i Słowackiego, proza Orzeszkowej i Prusa, myśl Brzozowskiego i Norwida? — oto przykładowo wybrane problemy, które musi rozwiązać myśl współczesna. I wobec tych wielkich i żywych spraw beztroskie gawędziarstwo i plotkarstwo biograficzne, przy swoich niezaprzeczonych urokach, wydaje się po trosze nieodpowiedzialną zabawą dorosłych dzieci, *wielkomiejską zaściankowością*.

Naszkicowane tu przemiany społeczno-kulturalne odbiły się na tygodnikach literackich jak najfatalniej. W gruncie rzeczy nigdy nie biło w nich źródło samoistnej i żywej twórczości artystycznej; póki jednak miały do rozporządzenia bogaty materiał aktualny i mogły nim gospodarować, póty lepiej lub gorzej, ale bądź co bądź skutecznie, organizowały bieżące życie literackie. Obecnie — utraciły grunt pod nogami. Kryzys tygodników jest w istocie swej *kryzysem dziennikarstwa literackiego;* popularny do niedawna typ wydawnictwa artystycznego, które ukazuje się w krótkich odstępach czasu, w formie gazetowej, i żyje przejściową aktualnością, informacją, felietonem, wierszykiem satyrycznym, ilustracjami, nie ma dziś racji bytu. Nie legitymuje się bowiem już nie tylko wobec żywej twórczości, ale nawet wobec — publiczności czytającej.

Zstąpmy z tych wyżyn abstrakcji w sferę konkretną, w chwilę bieżącą; spójrzmy naokoło siebie — i cóż dostrzegamy? Współczesne, popularne tygodniki polskie (jeśli kiedykolwiek miały) od dawna już nic nie mają wspólnego z przedstawionym tu typem tygodnika informacyjno-krytycznego. Są to przeglądy w typie paryskich *revues*, dostarczające czytelnikowi z inteligencji zajmującej lektury, a przy tym i przede wszystkim urabiające go w pewnym duchu ideowo-politycznym. Liberalizm, nacjonalizm lub katolicyzm wyciska na tych pismach silne piętno; różnią się one od siebie wszystkim — prócz stosunku do sztuki. Owszem, literatura i sztuka zajmują w nich dużo miejsca i każde rości też sobie pretensję do wypowiadania rozstrzygającego słowa w tej dziedzinie; naprawdę jednak brak im *wyraźnej, uczciwej i konsekwentnej postawy wobec sztuki* (choć mają taką postawę wobec t. zw. „życia", czyli — mówiąc mniej metafizycznie — wobec rzeczywistości praktycznej). *Nurt żywej twórczości artystycznej nie płynie przez te pisma;* ukazuje się w nich w postaci cząstkowej, zdeformowanej przez ideologię polityczną (lub koniunktury personalne).

W tym świetle jaśniejszy się staje obecny stan na t. zw. rynku dziennikarskim; wciąż powstają i upadają coraz to inne czasopisma literackie i artystyczne, wciąż mnożą się nieudane próby porozumienia twórców i odbiorców wartości kulturalnych. W tym świetle jaśniejsze się też stają trudności tych pism, które z większym lub mniejszym powodzeniem usiłują stworzyć ośrodek, poświęcony żywej problematyce współczesnej literatury polskiej. Współczesna literatura i myśl artystyczna musi wytworzyć sobie nową, odpowiadającą prawom jej wewnętrznego rozwoju i zdolną trafić do nieufnej publiczności formę czasopiśmienniczą. Od rozwiązania tego zadania zależy wiele; zależy — w stopniu większym niż przypuszczamy — normalna przyszłość i rozwój młodego pokolenia pisarzy i artystów polskich.

LUDWIK FRYDE

WILHELM KORABIOWSKI

FILM POD SKALPELEM

Filmolog, filmologia, filmologiczny — te określenia mają w sobie coś odstraszającego i pachną mocno tuwimowską „opleologią". Jeżeli używam ich w tym artykule, to robię to z przekory. I to podwójnej. Na złość tym wszystkim (a między innymi i sobie), których ogarnia paniczny lęk, ile razy do spraw sztuki biorą się mętne seminaryjne sztubaki i nudne piły belferskie, ale także na złość groźnym pseudofachowcom, samozwańczym recenzentom, poufałym znawcom i dziennikarskim, nonszalanckim specom od sztuki, od teatru, od filmu.

Polska filmologia — to dosłownie: jedna poważna książka, kilka artykułów, kilka recenzji. Poza książką Irzykowskiego, poza działalnością recenzencką Zahorskiej, która dobry smak i wykształcenie estetyczne kojarzy z dużą kulturą pisarską, poza kilku artykułami Bohdziewicza, Cękalskiego, Kurka — wszystko to, co się u nas czyta o filmie, stoi mniej więcej na poziomie polskiej produkcji filmowej i sympatycznego tygodnika *Kino dla wszystkich*.

Dlatego już sam fakt, że ktoś podchodzi do zagadnień filmu z gruntownym przygotowaniem naukowym, że poświęca im poważną, sumienną pracę badawczą, już sam fakt taki jest czymś szczególnym i wyjątkowym i zasługuje na troskliwą uwagę. Trzeba go wyłowić, zanotować, zapamiętać!

B. W. Lewicki jest młodym recenzentem filmowym we Lwowie. Jest jednym z poważnych w tym mieście speców od filmu. W jednym z dzienników lwowskich prowadzi stały dział recenzji filmowych, w radio wygłasza prelekcje na temat filmu, organizuje pokazy filmów ciekawszych. Jako wychowanek lwowskiej humanistyki, stojący blisko lwowskiego koła fenomenologów prof. Ingardena, przejął od niego metody zjawiskowej teorii sztuki i próbuje je po raz pierwszy stosować do badań filmowych [1].

Czy ten wybór był trafny, czy metoda ta nadawała się szczególnie do badań sztuki filmowej, to wymagało może osobnego i dokładnego uzasadnienia. Na razie Lewicki zastosował ją do wstępnych rozdziałów teorii filmu, do zagadnień ontologicznych i teorii budowy, i trzeba przyznać, że eksperyment się opłacił. Wyjaśnił i uporządkował wiele podstawowych pojęć, sformułował wiele zasadniczych zagadnień; tak uzbrojeni możemy już ruszyć w dalszą drogę.

Lewicki interesuje się kinem nie ogólnikowo, nie całokształtem wchodzących tu zagadnień. Jego przedmiot — to konkretny utwór filmowy, gotowy, skończony, jeden. A film to dla badacza nie scenariusz, i nie „drehbuch", a nawet nie sfilmowana taśma filmowa, ale film gotowy, w y ś w i e t l a n y n a e k r a n i e. *„Dzieło sztuki filmowej istnieje estetycznie w chwili wyświetlania"*. Tak określiwszy przedmiot swoich badań, filmolog wyłuskuje go z otaczającego go świata, odrywa od twórcy i przeżyć odbiorczych widza. Bada go jak minerał. Jak preparat zamknięty pod kloszem — najdokładniej ogląda go z wszystkich stron, mierzy i opisuje jego kształt, jego strukturę. Stara się poznać istotę zjawiska z tego co jest w nim dane, istotne i materialne, stara się wszystkie walory i sposoby estetycznego istnienia i działania odcyfrować w tym przede wszystkim, jak układają się poszczególne jego warstwy, jego tkanki i komórki.

Film jest układem przestrzennoczasowym o różnorodnym i skomplikowanym materiale strukturalnym, jest utworem niejednolitym, złożonym, polifonicznym. Teoretyk widzi w jego budowie trzy warstwy. Pierwsza—to ruchliwy strumień surowych kształtów, wyjawiających się z ekranu, zmienny, płynny ornament czarnobiałych plam w rozmaitym rytmie i kierunku przepływających przez ekran. To *„warstwa ujawnionych elementów"*. Ta warstwa wyglądów, interpretowana przedmiotowo, tworzy warstwę drugą — nadrzędną, dość nieszczególnie nazwaną przez Lewickiego *„warstwą schematyzowanej przedmiotowości przedstawionej"*. Mówi się o niej wtedy, gdy w fali różnorodnych, surowych plam poznajemy rzeczy, ludzi, zjawiska. Obie te warstwy najściślej z sobą zrośnięte, nie dadzą się od siebie oddzielić, ale nie ulega wątpliwości, że dla widza o pewnym wyrobieniu estetycznym świadomość obu tych warstw gra zasadniczą rolę. To, że w danej chwili przeżywam jakiś fragment filmu jako formę, jako ruchomą plamę o specyficznym ruchu, a równocześnie widzę w nim kroplę wody, kształt liścia, rękę ludzką — to daje właśnie specjalną przyjemność estetyczną. To samo jest z obrazem. Obraz daje mi przede wszystkim wrażenie różnorodnych plam, widzę ich rozmaity kształt, wielkość, kolor i proporcje, ale równocześnie poznaję w nich głowę ludzką, jabłko, kwiat; i to wzajemne przenikanie się obu warstw w szczególny sposób komplikuje, wzbogaca i zapładnia wrażenie estetyczne.

Obie te warstwy wiąże w organiczną całość, wyznacza ich bieg i kolejność, nadaje im ostateczny sens artystyczny warstwa trzecia: montaż, kompozycja, *„warstwa języka kinowego"*.

Takie trzy warstwy składają się na całość utworu filmowego. Dopiero poza nimi szukać trzeba wartości, które nie zawierają się bezpośrednio w strukturze utworu: wartości metafizycznych.

W ślad za przedstawionym tu tokiem myśli autora biegną jednak pytania, zastrzeżenia, niepokoje. Autor prowadzi nas do poznania utworu filmowego drogą naukowego, ścisłego opisu. Ze skalpelem w ręku dokonywa na nim klinicznej sekcji. Otóż zastanawia nas, w jakim stopniu metoda ta przyda się w praktyce krytyka czy recenzenta filmowego, wreszcie jaką konkretną korzyść znajdzie na tej drodze zwyczajny cywil, zwyczajny widz kinowy. Czy ta metoda wyostrzy jego wrażliwość estetyczną, czy pozwoli na samodzielny sąd o filmach i ułatwi orientację w tym, co tu jest dobre a co złe, co tu jest prawdziwe i artystyczne, a co fałszywe i nieudane. Teoretyk najdokładniej zanalizuje nam utwór, pokaże, opisze i skataloguje wszystkie jego warstwy, ale czy potrafi palcem pokazać właśnie te miejsca w uwarstwieniu dzieła, z których bierze swój początek i wypromieniowuje siła jego artystycznego działania, które decydują o tym, że dzieło jest takie a nie inne, jedyne i niepowtarzalne. A o to nam przecież głównie chodzi! Bo inaczej można by wziąć pierwszy lepszy utwór, doskonale go zanalizować, wyszukać w nim wszystkie te warstwy „schematyzowanej przedmiotowości przedstawionej", czy jak im tam — a mimo to w dalszym ciągu nie będziemy wiedzieli, czy badany utwór jest dziełem sztuki, czy politycznym kiczem.

To jedno. A druga rzecz — to sprawa wartości metafizycznych, których badacz dopatruje się już p o z a trzema rozpoznawalnymi warstwami dzieła, i to już nie drogą ścisłych badawczych analiz. Godzi się mianowicie na stanowisko kompromisowe w stosowaniu metody. Tam gdzie skalpel i sekcja okazuje się bezsilna i bezużyteczna, tam bezpośrednie, spontaniczne, „naiwne" przeżycie dzieła odsłoni nam jego aspekt metafizyczny. Jednakże: *„przed wykryciem pozawarstwowych wartości metafizycznych utwór poznany być musi — jako zjawisko — drogą badań ścisłych"*. Otóż ta kompromisowość podważa trochę zaufanie do metody, którą autor do swojej pracy wprowadza i zaleca do badań filmowych. Wydawało by się mianowicie, że metoda, która pozwala na pełne, całkowite i ostateczne poznanie struktury estetycznej zjawiska, tym samym odsłoni nam również tajemnicę jego wartości metafizycznych. Wartości te nie są bowiem czymś wtórnym, następczym i osobnym, tkwią organicznie i nierozerwalnie w kręgu dzieła, w jego składzie chemicznym i budowie, i dochodzą do głosu nie przez co innego, ale właśnie przez wartości estetyczne, przez samą obecność pierwiastków piękna. I dlatego najgruntowniej poznać istotę struktur estetycznych — to jest pierwsze, palące, najważniejsze, bynajmniej nie odrobione jeszcze, zadanie studiów nad sztuką. One nam powinny powiedzieć, na czym to polega, że dzieło sztuki napełnia nas tęsknotą i lękiem, dumą i pokorą, że w zetknięciu się z nim stajemy się lepsi lub gorsi, wzruszeni i zawstydzeni.

Te wątpliwości otwierają na nowo dyskusję nad wyborem metody badań nad filmem. Jako nie „filmolog", człowiek postronny, nie czuję się oczywiście powołany do rozstrzygania tych wątpliwości; pragnę raczej sprowokować do dyskusji autora omawianej pracy.

Na zakończenie jeszcze jedna uwaga. Jeżeli miałbym co do zarzucenia tej cennej i zajmującej pracy, to — styl. Ciężki, stupudowy, wysilony, niestrawny styl rozpraw doktorskich. Uderzyła mnie tu ciekawa rzecz. Zadałem sobie trud i przejrzałem kilka prac dziennikarskich Lewickiego, jego recenzje teatralne, studia literackie. Tam — pióro wcale nieźle siedzi mu w garści. Tu — autor ulega wyraźnej sugestii, że praca naukowa wymaga stylu specjalnego, trudnego, zawiłego, osobnego języka, dekorowanego szczodrze w całe piętra odsyłaczy, gwiazdek i cytatów. Okazuje się, że przykład pierwszych dziś w Polsce stylistów, lekcja Boya, Parandowskiego, Skiwskiego (że wymienię rozmaite kalibry i gatunki stylu), którzy pokazali, że o rzeczach bardzo „naukowych" można pisać z talentem, z wdziękiem i polotem, że ta lekcja idzie jeszcze ciągle w las. Kapitalną książkę Ingardena *Das literarische Kunstwerk* trzeba by właściwie dwa razy tłumaczyć: przede wszystkim dosłownie przetłumaczyć ją z niemieckiego, a dopiero potem z żargonu fenomenologicznego przełożyć na polski. Ten specjalny żargon literatury naukowej utrudnia jej porozumienie z czytelnikiem, odgradza ją drutem kolczastym, raz na zawsze zamyka ją na półkach seminaryjnych bibliotek.

Wróćmy do rzeczy! W polskiej filmologii praca Lewickiego jest ważką i cenną zapowiedzią. Kroi się z niej dawno oczekiwana, pierwsza od czasu *Dziesiątej muzy* Irzykowskiego, poważna polska k s i ą ż k a o f i l m i e.

WILHELM KORABIOWSKI

[1] B. W. LEWICKI: *Budowa utworu filmowego.* Warszawa 1936.

BORIS PASTIERNAK

DEMONOWI

Ciemną nocą szedł w świat
przez lodowce od sennej Tamary, —
cień od skrzydeł swych kładł
tam, gdzie nocne kończyły się mary.

Ani łkał przez ten czas,
ani dłońmi znak męki uczynił;
nieskruszony trwa głaz
za murami gruzińskiej świątyni.

O księżniczce śpiew strun
dźwięcząc, trwogą nie smucił się żadną.
I na kratach zły cień
nie powstawał garbuską szkaradną.

Ale włosy rwał grom,
z fosforycznym paliły się trzaskiem, —
i nie słyszał za mgłą,
jak siwieją szczyty kaukaskie.

I u okna, gdzie stał,
otulony wełnianym burnusem,
klął się pięknem swych skał:
— Śpij, kochana! Lawiną powrócę...

Przełożył *JÓZEF ŁOBODOWSKI*

GUILLAUME APOLLINAIRE

PALENISKO

Pawłowi-Napoleonowi Roinard

Włożyłem do szlachetnych wież
Ognia co niosę i czczę znowu
Swe żywe ręce Ogień wrze
To przeszłość to umarłych głowy
Płomieniu czynię to co chcesz

Galopy nagłe gwiazd lecenia
Są tylko tym co ujrzy świat
Gdy z samczym się zmieszają rżeniem
Centaurów mknących w kłębach stad
I z wielkim roślin zawodzeniem

Gdzie jest młodości mojej Bóg
Gdzie głowy które już posiadłem
Miłość się stała złem Jej huk
Zmartwychwstający ognie zgadły
Wyrzekł się w słońcu jej mój duch

Po stepie wiatr płomieni pobiegł
Kołysze cytrynowy krzew
Serca co wiszą Ściętogłowi
I gwiazdy z których ścieka krew
Są to pokorne twarze kobiet

Kolczasta ponad miastem rzeko
Okryciem stanie się twój war
Więc Amfion słodki będzie czekał
Aż pozna pełny dźwięków czar
Kamieni co spadają lekko



G. APOLLINAIRE
rys. PABLO PICASSO

Już płoną w palenisku godny uwielbienia
Ręce wyznawców dorzucają moc niezliczoności
I członki pośredników już płoną przede mną
Z paleniska oddalcie ten żużel i kości
Wystarczę sam na wieczność i ogień mej winy nie zgaśnie
Ptaki wezmą w obronę moją twarz i słońce

Wielkie jest obniżenie wśród ras o pamięci
Od Tyndarydów do żmij zazdrością oszalałych
A węże czyliż nie są szyjami łabędzi
Co będąc nieśmiertelne nigdy nie śpiewały
Oto moje życie odnowione patrz
Wielkie okręty idą i wracają
Jeszcze raz zanurzyłem ręce w oceanie

Oto statek i życie moje odnowione
Jego światła są ogromne
Już nie ma nic wspólnego pomiędzy mną i tymi
Którzy lękają się wypalenia

Zstępując z wysokości w których zwisa światło
Ogrodem wirującym wyżej od nieb wszystkich
Przyszłość skrytą i nieba przecinając bystro

Czekamy na Twą radość miłą przyjaciółko

Ledwie ważę się patrzeć w boską maskaradę

Gdy zabłyśnie horyzont ziemią Désirade

Z dala od naszej sfery teatr się podnosi
Który Zamir prawdziwy stworzył bez przyrządu
Potem słońce powraca oświeca część lądu
Gdzie się wspina na górę miasteczko nadmorskie
Na dachach gołębice spoczynek rozpostrą
Stada sfinksów wracają do swego ukrycia
Krok za krokiem Pasterza śpiew rozwiązał życie
Tam teatr zbudowany z mocnych ogni pluszcze
Jak gwiazdy te którymi się pożywia pustka

Więc oto widowisko
I już na zawsze trzeba mi siedzieć w fotelu
Głowa łokcie kolana mój pentakl bez celu
Jak liście spadła na mnie płomieni rzęsistość

Nieludzcy aktorowie zwierzęta zapłoną
Będą dawać rozkazy ludziom oswojonym
Ziemio
O rodzierana którą rzeki szyją

Wolałbym noc dzień pośród sfinksów otoczenia
Pragnąć wiedzieć by wreszcie mnie tam pochłonięto...

Przełożył *JERZY ZAGÓRSKI*

HIERONIM MICHALSKI

LITERACKI DEBIUT BISKUPINA

Mimo licznych rekonesansów powieściopisarzy w naszą przeszłość, jako opis dziejów najdawniejszych ostała się potąd *Stara baśń* Kraszewskiego. Dobrze to przypomnieć w związku z ciekawą publikacją Antoniego i Marii Bechczyc-Rudnickich pt. *Dziw*[1], będącą opowieścią osnutą na tle życia Prasłowian, a więc sięgającą w dzieje jeszcze dawniejsze, całkiem prehistoryczne, bo 25 wieków wstecz, mniej więcej w lata 700 — 400 przed Chrystusem. Przypomnienie *Starej baśni* pozwoli mianowicie zobaczyć różnicę, jaka zaszła w tendencjach powieściopisarstwa historycznego, a zarazem zwrócić uwagę na cenną i charakterystyczną stronę opowieści Rudnickich. Kraszewski, chociaż sam niezły historyk, dał w *Starej baśni* szerokie, ale problematyczne malowidło podłoża dziejowego epoki, może zresztą dlatego, że nie na tym spoczywał akcent w jego przedsięwzięciu. W *Dziwie* obserwujemy już konkretywizm opisu, wypływający z nurtu realizmu przenikającego dzisiejszą literaturę, konkretywizm dość pracowicie ugruntowany. Rudniccy jako teren swej opowieści wzięli, pod wpływem głośnego prehistorycznego odkrycia, bagienną osadę biskupińską i oparli się w tym względzie trochę może nawet rygorystycznie na wynikach badań naukowych. Konkretywistyczne dążności znalazły odzwierciedlenie także w archaizowaniu języka, który starano się jak najbardziej przystosować do epoki.

Oceniając *Dziw* właśnie ze względu na dążności do konkretywizmu, napotyka się jednak na uchybienia w tym zakresie. Przede wszystkim wyłamuje z tego charakteru sam tok opowieści, traktującej historię starego Leszcza. jednego z mieszkańców osady biskupińskiej. Z początkiem, który jest normalnym realistycznym opisem, kontrastuje niemiło nieumotywowane artystycznie rozprowadzenie wątku w typie prymitywno-balladowym, oraz zakończenie jakby wyjęte z owych „romantycznych" powiastek o dawnych czasach.

Uwidocznia się również, że założone dążności konkretywistyczne są jeszcze wędzidłem dla autorów, że pętając ich ciasno jedynie z konkretami, nie pozwalają na swobodniejsze a szersze wytyczenie linii. Przeszłość została tu przedstawiona tylko na skromnym odcinku jednej rodziny. Lecz i tu, gdzie nadarzała się okazja odmalowania pięknej obrzędowości Prasłowian, odmalowania choćby częściowo z uzupełnieniem hipotetycznym na podstawie materiałów dotyczących Słowian późniejszych, — nie wszystko zostało wykorzystane. A szkoda, bo niezapomniane przychodzą na myśl sugestywne obrazy, jakie właśnie na tle obrzędowości nakreśliła w I tomie *Krzyżowców* Zofia Kossak. Dalej, brak w *Dziwie* zajęcia się społecznością, do której przecież istnieje sporo materiału naukowego, a w związku z czym dało by się podkreślić wiele stron wysokiej kultury duchowej i materialnej Prasłowian (ubogo np. wygląda sprawa wierzeń i obrzędów religijnych).

Najwięcej wszakże zastrzeżeń budzi język, mimo że autorzy włożyli weń tyle pieczołowitości. Trudność była pod tym względem ogromna. Nie tylko że nie mamy żadnych zabytków językowych słowiańskich z tego okresu, ale nawet nie ma naukowych danych na zrekonstruowanie ówczesnego stanu językowego. Autorzy, chcąc możliwie najdokładniej wybrnąć z zadania, oparli się głównie na najstarszych tekstach słowiańskich, spisanych ok. 860 r. przez Cyryla i Metodego, tekstach tak zwanych staro-cerkiewno-słowiańskich, które wszakże odnoszą się już do epoki, gdy w języku prasłowiańskim dobiegł końca proces różnicowania na poszczególne języki słowiańskie. Ten wzgląd skłonił prawdopodobnie autorów do dość częstych rekonstrukcji językowych (które nie są żywe, mając charakter tylko naukowy), oraz do wprowadzenia elementów gwarowych; uderza natomiast zupełny brak oparcia się o najdawniejsze zabytki języka polskiego. W opowieści sprawa archaizacji wygląda w ten sposób, że dialogi mają formę całkiem archaiczną, najeżoną rekonstrukcjami, a sama narracja ma formę jedynie archaizowanej stylizacji.

Jednakże takie podejście do zadania w przystosowaniu języka do epoki nie było szczęśliwym rozwiązaniem. Różne formy archaizacji rozbijają jedność tonu opowieści. Ze względu na absolutną niemożliwość przybliżenia się do języka epoki sprzed 25 wieków należało zdecydować się na formę językową archaizowaną jedynie, która usprawiedliwiłaby anachronizmy (obecnie nie mają one usprawiedliwienia), będąc zarazem narzędziem bardzo giętkim.

Stan, jaki reprezentuje język *Dziwu* jest dla językoznawcy, niestety, rozpaczliwą wieżą Babel. Nie będziemy tu wchodzili w uzasadnieniu w nużące szczegóły. Nie dotykając już wcale niekonsekwencyj na terenie rekonstrukcji (przeprowadzając pewien typ rekonstruowania nie uwzględniono wszystkich wyrazów, które temu typowi rekonstrukcji podlegają, z czego wynika nierównorzędność form) — podkreślić trzeba niekonsekwencje w stosowaniu założonych kategorii archaizowania, przez co powiększa się jeszcze ten galimatias, np. używanie równorzędne form z odległych od siebie epok: *otic*, *ociec*, *ojcy* (ten typ niekonsekwencji b. częsty), albo błędne użycie słowa: *miedwiedź*, w którym końcowe *dź* (zam.: *d*) jest niekonsekwencją w stosunku do użytej formy wyrazu (ten typ również częsty). Wreszcie wspomnę jeszcze jeden charakterystyczny błąd: w zakresie koniugacji język *Dziwu*, nawet w dialogach, wprowadza wyłącznie współczesną formę czasów przeszłych, które wytworzyły się dopiero w okresie staropolskim z dawnych czasów złożonych (imiesłów ze słowem posiłkowym, np. wspomionął jeśm, dzisiejsze: wspomniałem), co ze względu na archaizację stanowi błąd poważny.

Jeżeli jednak, mimo wszystkich tutaj tylko napomkniętych braków, stwierdzić trzeba o *Dziwie*, że jest publikacją ciekawą, to wpływa na to fakt, iż wartość tej książki tkwi w pewnym ważnym układzie stosunków, jeszcze utajonym, którego pierwszym przejawem jest właśnie *Dziw*. Z tego względu w znaczeniu tej książki nie mają nawet wielkiego wkładu pozytywne strony pisarskie autorów, jak np. wprowadzenie do prehistorii dążności realistyczno-konkretywistycznych opisu. Istota znaczenia jest głęboka. Tkwi ona w nawiązaniu literatury do wyników naukowych badań prehistorycznych, odsłaniających w starożytności rodzime źródliska słowiańskiej kultury na ziemiach Polski, w nawrocie do praiłu naszej kultury, która, nasiąkając w rozwoju obcymi wpływami, nie wiele zachowała z pierwotnej rodzimości. Jeśli w *Dziwie* za słabo się uwypukliła ta rodzimość i wysoki poziom kultury materialnej Prasłowian, bo wątek opowieści nie całkiem pozwolił autorom wykorzystać oparcie się o wyniki odkryć archeologicznych w Biskupinie, to natomiast język, mimo wszystkich rażących uchybień, ukazuje bogactwo zaniechanej, niestety, żyły kruszcu. Dlatego właśnie znaczenie *Dziwu* wykracza poza zakres walorów pisarskich, polegając na otwarciu drogi, która wiedzie ku utwierdzeniu rodzimości naszej — starożytności sięgającej — kultury.

HIERONIM MICHALSKI

[1] A. i M. BECHCZYC-RUDNICCY: *Dziw*, opowieść na tle życia Prasłowian. Linoryt. Zdobił T. Cieślewski (syn). Dom Książki Polskiej. Warszawa 1937. Str. 52.

MICHAŁ KONDRACKI

RYCERZE ORMUZU

Szef sztabu głównego Ormuzu, prof. Tadeusz Ochlewski, wydaje ostatnie zlecenia telefoniczne: — Zatrzymać się w Leśnej i Łukowie; dotrzeć następnego dnia po południu do Radzynia. Nazajutrz: Węgrów i Zamość. Powrót przez Kraśnik. — Instrukcje natarcia zbrojnego? Nie. Tylko pokojowa ofensywa kulturalna. Ormuz posiada wprawdzie armie i jednostki bojowe, lecz jego materiałem wojennym jest... muzyka. Rycerzami Ormuzu są artyści. Najwybitniejsze siły muzyczne Polski podlegają mobilizacji z ramienia Ormuzu. Ekipy ormuzowe składają się przeważnie z dwóch osób: śpiewaczki i pianisty albo skrzypka i pianistki — czasami zaś z 3-ch: śpiewaczki, skrzypka i akompaniatora. Wymagany jest wysoki poziom artystyczny, zapał do muzykowania oraz... odporność na niewygody, wytrzymałość i mocne zdrowie.



TADEUSZ OCHLEWSKI

Ormuz funkcjonuje już od trzech lat, rozwijając się z każdym rokiem. Stworzony we wrześniu 1934 roku, jako dział Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej w Warszawie, O. R. Muz. („Organizacja Ruchu Muzycznego") postawił sobie jako cel: stworzyć regularny ruch koncertowy na prowincji w oparciu o miejscowe instytucje społeczne i kulturalno-oświatowe; budzić wrażliwość muzyczną szerokich warstw społeczeństwa przez produkcje muzyczne o wysokim poziomie artystycznym. Jednym z zadań Ormuzu jest poza tym budzenie i kształcenie zainteresowania muzycznego młodzieży szkolnej i stwarzanie przez to kadr przyszłych miłośników muzyki. Na tych założeniach programowo-ideowych oparta, instytucja rozpoczęła akcję koncertową dając w pierwszym roku swego istnienia 110 koncertów i 224 audycje szkolne, na których ogólna frekwencja wyraziła się cyfrą 79.000 osób. W następnym już roku (sezon 1935-36) liczba ta podwoiła się: koncertów odbyło się 142, audycji szkolnych 424; ogólna frekwencja 144.000 osób. Trzeci rok działalności Ormuzu (sezon 1936—37) dał rezultaty jeszcze bardziej rewelacyjne, wykazując dalsze rozszerzenie akcji muzycznej na prowincji. Lecz na tym nie koniec.

Teren działalności Ormuzu obejmował 80 miast prowincjonalnych. Ormuz zmusza do gruntownej rewizji wiadomości z zakresu geografii Polski. Takie miasta i miasteczka jak Sokal, Postawy, Świecie, Hajnówka, Radzyń i t. p. nie łatwo jest odnaleźć na mapie Rzeczypospolitej. Ale zaborcza ręka kierownika Ormuzu, Tadeusza Ochlewskiego, potrafiła zatknąć zwycięską chorągiewkę ormuzową (na specjalnej mapie Polski, wiszącej nad biurkiem w centrali warszawskiej) i w tak zapadłych zakątkach, jak Dzisna, Głębokie, Pionki, Oszmiana, Białokrynica, Łask, Mielec, Szumsk i inn.

Oto żywe przykłady wdzięczności szerokiego społeczeństwa dla akcji Ormuzu: listy młodocianych słuchaczy i słuchaczek do artystów-wykonawców. „Brak mi słów — pisze uczeń z kresów — aby wyrazić naszą wielką wdzięczność za ostatni koncert Ormuzu. Ludzie, do których musiałem chodzić z biletami do domów i wgadywać w nich kupno, podchodzili do mnie podczas przerw na koncercie i dziękowali za tak cudowny wieczór. Po czterokrotnym bisowaniu publiczność jeszcze długo biła brawa i jakoś niechętnie podnosiła się z miejsc. Entuzjazm był powszechny". O na pół dziecięcych wrażeniach mówi list 11-letniego ucznia z kresów (który po raz pierwszy w życiu był na koncercie): „Potem p. Szymanowska zaśpiewała *Żuczka*, a następnie *Cichy wieczór*. Tutaj był nastrój łagodny. Słuchając przypominałem sobie młode lata spędzone na wsi w domu. W internacie długo gwarzyliśmy o tym koncercie, ja zaś byłem zadowolony bardzo, gdyż byłem pierwszy raz w życiu na koncercie".

Jeżeli słuchacze koncertów Ormuzu wkładają w swe przeżycia muzyczne tyle żywego uczucia, to i muzycy - wykonawcy nie pozostają im dłużni. Oto jakie zwierzenia na temat swej pracy w Ormuzie czyni jeden z czołowych polskich pianistów, Henryk Sztompka: „Praca Ormuzu to daleko i głęboko zakrojona akcja wychowania społeczeństwa polskiego w dziedzinie sztuki, przez wielką sztukę. Rola społeczna artysty, umotywowanie jego istnienia i twórczej roli oraz potrzeby jego pracy — oto konkretne zdobycze przywiezione przeze mnie z wędrówek Ormuzu". A znów wybitna śpiewaczka, Aniela Szlemińska, wypowiada się tymi słowami: „Prawdziwie lubię jeździć na kresy, Polesie, Podlasie, Wołyń — wdzięczne, pełne sentymentu i gorąco bijące serca. To nic, że czasem brnie się przez wyboje, roztopy, zaspy śnieżne, ale jakże ciepło, choć często w nieogrzanej sali, jak radośnie po tych wszystkich trudach czujemy się, kiedy szturmem zdobywamy i w jasyr Sztuki bierzemy te kresowe mocne dusze".

Ciekawej i wymownej ilustracji sposobu słuchania muzyki przez przedstawicieli ludu wiejskiego dostarcza relacja organizatora audycji Ormuzu w Janowie Lubelskim, dyr. Woźniakowskiego: „Młodzież gimnazjalna — pisze sprawozdawca — i starsza młodzież szkół powszechnych, dowieziona także saniami z 5 okolicznych wsi, odległych nawet o 15 km, słuchała właściwie w 95% *po raz pierwszy w życiu* koncertu — do



AFISZ KONCERTU ORMUZU w WOŁKOWYSKU

ostatniej chwili w najgłębszym skupieniu, bez najmniejszych oznak znużenia. Dziewczynki wiejskie podczas audycji były tak zasłuchane, iż siedziały bez ruchu. Artyści wykonaniem utworów i osobistym zbliżeniem się do młodzieży, nacechowanym serdecznością oraz licznymi naddatkami, których nie szczędzili, spełnili idealnie cel audycji."

O pięknych rezultatach pracy Ormuzu świadczyć może następująca ankieta, rozpisana na temat wrażliwości na muzykę w gimnazjum żeńskim w Płocku. Na pytanie „Jakie utwory pozostawiły największe wrażenie?" przeważająca większość wypowiedziała się za Chopinem (Polonez As) i Moniuszką (Bajka). Na pytanie „Czy audycje zachęciły do uczenia się gry na jakimkolwiek instrumencie?" 31 (na 254) odpowiedziało, że *zaczęło się uczyć grać pod wpływem audycji muzycznych*. (System plebiscytów i głosowań po skończonej audycji stosuje Ormuz b. często. Kompozycje, na które padła największa ilość głosów, bywają wówczas powtarzane. Daje to również doskonałe pojęcie o muzykalności i gatunku zainteresowań artystycznych publiczności. Z reguły audycje są poprzedzane objaśnieniami — komentarzami muzycznymi w formie popularnej).

Z przytoczonej ankiety widać jasno, jak dodatnio wpływają koncerty żywej muzyki na obudzenie zainteresowania się muzyką i przez to na rozwój amatorskiego, domowego „muzykowania" (według niemieckiego określenia: „Leinmusik"). Nasuwa się tu problem konkurencji muzyki mechanicznej, konkurencji, którą by nazwać wypadało raczej mianem szkodliwej, gdyż w większości wypadków powoduje ona zmniejszenie zamiłowania do domowego muzykowania (tak pożytecznego z punktu widzenia rozwoju kulturalnego społeczeństwa) a nierzadko nawet kompletny jego zanik. Oto co pisze w tej kwestii uczenica VII klasy gimnazjum im. Stefana Batorego w Wołkowysku: „Koncert się skończył, lecz pozostały niezatarte wrażenia piękna i dobrej muzyki, której, niestety, nie wszyscy i nie zawsze mają możność słuchać. Doszliśmy do wniosku, że słuchanie tych samych artystów, wykonujących te same utwory przez radio lub na płytach, daje mniej zadowolenia i emocji, a przez to i korzyści, niż słuchanie bezpośrednio". Młodzież szkolna w Dziśnie na łamach dwumiesięcznika *Nasz głos* ustosunkowuje się do poruszonego zagadnienia w sposób następujący: „...Koncert był dla większości z nas zupełną nowością. Słuchamy, co prawda, od czasu do czasu audycji szkolnych przez radio, nie jest to jednak to samo. Muzyka słyszana z estrady, gdy się wykonawców ma przed oczyma, działa bezpośrednio i tym samym daleko silniej, niż muzyka płynąca z głośnika radiowego". A radomski *Dzień Dobry* stwierdza następujące fakty: „Koncerty, organizowane w Radomiu przez Ormuz, w domu robotniczym, cieszą się wręcz niebywałym powodzeniem. Ostatni koncert zgromadził na sali wielką ilość robotników, którzy ze zrozumieniem przysłuchiwali się dobrej muzyce, stojącej na najwyższym poziomie artystycznym, zarówno pod względem repertuaru jak i wykonania. Radomska publiczność robotnicza zdała egzamin kultury. Prysła więc legenda o braku zainteresowań artystyczno-kulturalnych wśród sfer proletariackich".



KONCERT ORMUZU w KRZEMIEŃCU

W świetle tych zagadnień i przytoczonych odpowiedzi swoista „krucjata", prowadzona przez Ormuz w imię propagandy i rozwoju żywej muzyki w całym kraju, nabiera szczególnego znaczenia i zupełnie wyjątkowej wagi. Skutki jej bowiem mogą przejść wszelkie oczekiwania, a co za tym idzie i zasięg działalności Ormuzu — i tak niezmiernie szeroki — rozszerza się wydatnie. Ormuz staje się pośrednio wskrzesicielem, względnie twórcą zamiłowań społeczeństwa do samodzielnego uprawiania żywej muzyki, do brania czynnego w niej udziału. Wiadomo bowiem, jakie znaczenie dla ogólnej kultury społeczeństwa posiada zamiłowanie do domowego muzykowania.

Koncerty Ormuzu docierają nieraz do tak zapadłych zakątków Polski, które nawet nie posiadają anteny radiowej. Że zaś poziom produkcji artystycznych organizowanych przez Ormuz jest wysoki, może świadczyć wybrane na chybi trafi nazwiska muzyków (spośród ogólnej liczby 105), występujących na tych koncertach: Sztompka, Szlemińska, Szymanowska, Szpinalski, Umińska, Dygat, Małcużyński, Stokowska-Faryaszewska, Bacewiczówna, Argasińska, Woytowicz i wielu, wielu innych, których poważne i dobre imię daje pełną rękojmię należytego stosunku do zagadnień wielkiej sztuki. Stałą troską i ambicją Ormuzu jest dbanie o to, aby wszystkie audycje były w jednakowo pierwszorzędnym gatunku, bez uciekania się do niebezpiecznych koncesji na rzecz łatwizny.

W trzecim roku istnienia Ormuzu (t. j. w sezonie 1936—37 r.) miały miejsce dwa ważne wydarzenia. Po pierwsze, następuje rodzaj komasacji, a właściwie przejęcie akcji koncertowej Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki na terenie Warszawy przez Ormuz. Odtąd wszystkie koncerty, zarówno Ormuzu jak i S. M. D. M., odbywają się pod egidą i firmą Ormuzu. Wywiera to oczywiście wpływ zarówno na programy tych koncertów jak i na osoby wykonawców. Ogólna liczba takich „skomasowanych" koncertów ormuzowych w sezonie 1936—37 r. wyniosła 14 (w sali Konserwatorium Muzycznego w Warszawie).

Drugie ważne wydarzenie — to „wtargnięcie" Ormuzu do Filharmonii. Odbyły się bowiem staraniem Ormuzu (i w ramach jego zamierzeń organizacyjnych) 3 audycje dla młodzieży gimnazjów warszawskich z udziałem Orkiestry Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją M. Mierzejewskiego i J. Ozimińskiego oraz solistów (w programie utwory Moniuszki, Chopina, Rossiniego, Pucciniego i Ducasa). Audycje te, przeznaczone przede wszystkim dla uczniów szkół średnich, a więc dla młodzieży sfer inteligenckich, zasługują na podkreślenie, w odróżnieniu od podobnych „poranków magistrackich" w Filharmonii, organizowanych dla mało przygotowanych muzycznie dzieci szkół powszechnych. Równolegle z tym odbyły się dwukrotne „wypady" orkiestry Filharmonii Warszawskiej (z ramienia Ormuzu) do Płocka i do Radomia. Odbył się również cykl 6 koncertów symfonicznych w Skierniewicach z udziałem orkiestry 18 p . . zorganizowany przez miejscowe Tow. Artystyczne przy pomocy Ormuzu.

Inowacją 3-go roku działalności Ormuzu było zużytkowanie zespołów kameralnych i wokalnych do akcji koncertowej. Jako zespoły kameralne z ramienia Ormuzu występowały następujące jednostki: Kwartet smyczkowy Polskiego Radia, Kwartet Polski, Trio fortepianowe Pom. Tow. Muz., 3 inne zespoły tria fort. i 5 różnych zespołów kameralnych; chóry Kościoła Zbawiciela i chóry Polskiej Kapeli Ludowej brały także czynny udział w akcji Ormuzowej.

„Trzeba by powiększyć i rozszerzyć Ormuz 10-krotnie — stwierdza stały kierownik tej zasłużonej organizacji, p. Tadeusz Ochlewski — aby podołać wzrastającym zapotrzebowaniom prowincji i zadość uczynić wszystkim potrzebom kulturalnym Polski. Niestety, deficyt jest nieunikniony. Poprawa jednak daje się zaobserwować z każdym rokiem coraz wyraźniej. Rosną dochody z produkcji. Podwyższa się stale ogólna suma honorariów wypłaconych artystom. Natomiast postęp... malejący wykazuje pozycja subsydiów". „Dotkliwie daje się odczuwać brak dobrych fortepianów i odpowiednich sal na prowincji. Za mało jest również na prowincji muzyków o społecznym nastawieniu, którzy przede wszystkim powinni by przyczyniać się do budzenia ruchu muzycznego w swoim mieście. Poza tym Ormuz odczuwa brak odpowiednich artystów-wykonawców i prelegentów. Najlepiej przedstawia się sprawa z pianistami".

Prof. Tadeusz Ochlewski jest niewątpliwie entuzjastą i optymistą. Zorganizował w ciągu trzech lat przeszło 1500 koncertów w całej Polsce. Zaradzi na pewno wszystkim innym brakom i potrzebom. Zdobywa wszak coraz większe doświadczenie. Praca — wytrwała i systematyczna — przezwycięży najtrudniejsze przeszkody.

MICHAŁ KONDRACKI

PISM PIŁSUDSKIEGO T. IV

Okres wielkiej wojny 1914—1918, pożogi wojennej, która ogarnęła całą Europę, ma dla Polski i Polaków szczególne znaczenie. Dla polskiego społeczeństwa lata te są nie tylko latami klęsk i udręczeń, lecz i wyśnioną dobą realizowania najszczytniejszych marzeń, wykuwania w ofiarnym krwawym trudzie Niepodległego Państwa, tworzenia własnego wojska i przeobrażania psychiki i ducha narodu. Są to lata bohaterskich lecz zarazem ciężkich walk Legionów — polskich żołnierzy nie widzianych od czasu styczniowych walk 1863—1864 r. To okres, gdy ważyły się losy Polski. Nic też dziwnego, że dla Polski mają te krwawe lata 1914—1918 specjalną wymowę.

Z tą historyczną dobą nierozerwalnie łączy się działalność I Marszałka Polski Józefa Piłsudskiego. Piłsudski symbolizuje całą polską pracę niepodległościową omawianej chwili dziejowej, jest twórcą wszystkich polskich wysiłków i zmagań o Niepodległość.

Legiony, Polska Organizacja Narodowa, Polska Organizacja Wojskowa, walka orężna z Rosją, zmagania z Austrią i Niemcami — to etapy nie tylko dziejów Polski, lecz również życia i działalności Piłsudskiego. Granicy między jego życiem a ruchem niepodległościowym tych czasów nie da się uchwycić, do tego stopnia Wódz zespala się z wydarzeniami dziejowymi.

W świat tych do dziś dnia „pasjonujących" walk, rozważań i zagadnień wprowadza nas t. IV *Pism Zbiorowych* Józefa Piłsudskiego [1]. Wypadki polskie doby wojny światowej odżywają na nowo w tej książce, stają przed nami w całej swej okazałości i ostrości.

T. IV *Pism Zbiorowych* odpowiada IV tomowi *Pism—Mów—Rozkazów*, uzupełnionemu przez „tom dodatkowy". Jednak znajdujemy tu rzeczy zupełnie tam nie uwzględnione, jak raport do gen. Baczyńskiego z 1914 r., raport z marszu na Ulinę Małą, z boju pod Radziostowem, Marcinkowicami itp. Ten tom zawiera całą dotychczas już drukowaną spuściznę literacką Piłsudskiego z czasów od sierpnia 1914 r., ściślej mówiąc od momentu zorganizowania Pierwszej Kadrowej do 10 listopada 1918 r., t. j. do chwili powrotu Komendanta z więzienia magdeburskiego. Książka pod względem treści rozpada się właściwie na dwa działy, z których jeden obejmuje pisma, rozkazy, przemówienia, raporty i sprawozdania, pisane czy też wypowiadane w czasie rozgrywających się wypadków, więc dokumenty chwili bieżącej, drugi zaś zawiera pamiętniki, wspomnienia, odtwarzane w kilka lat po opisywanych wydarzeniach. Dokumenty chwili nie tylko „obrazują" działalność Józefa Piłsudskiego i jego reakcję na ówczesne przejawy życia, lecz dają również mechanizm wypadków i ich podłoże. Otwiera je w książce omawianej przemówienie Piłsudskiego do oddziałów, tworzących Kompanię Kadrową, i odezwa z sierpnia 1914 r., obwieszczająca o podjęciu walki zbrojnej w imię Niepodległej Polski, o „godzinie rozstrzygającej", gdy Polska „przestała być niewolnicą i sama chce stanowić o swoim losie, sama chce budować swą przyszłość, rzucając na szalę wypadków własną siłę orężna". Dalej mamy rozkaz z 22 sierpnia 14 r., zawiadamiający o powstaniu Naczelnego Komitetu Narodowego i stosunku doń Legionów i rozkaz z powodu rocznicy Legionów, w którym Brygadier wyjaśnia swym wiernym żołnierzom motywy decyzji podjęcia walk, nakazując zarazem dalsze trudy. „Chłopcy! Naprzód! Na śmierć, czy na życie, na zwycięstwo czy na klęski — idźcie czynem wojennym budzić Polskę do zmartwychwstania!". Wezwanie to, wyjęte z rozkazu z 5 sierpnia 15 r., raz jeszcze uprzytomnia nam ten bezpośredni głęboki związek między Niepodległością Polski a Czynem Legionów, związek głęboko już w nas uświadomiony.

Osobną rubrykę stanowią przemówienia Józefa Piłsudskiego na sesjach Tymczasowej Rady Stanu z 1917 r., które uwidoczniają nam jego wolę w tym czasie i jego niezłomne stanowisko w sprawie polskiego wojska i polskiego rządu. List do ks. Zdzisława Lubomirskiego, zamykający ten dział, reasumuje jak gdyby działalność Józefa Piłsudskiego z tego okresu.

Na drugi dział książki składają się pisane w więzieniu w Magdeburgu wspomnienia z pierwszych walk Brygady: „Ulina Mała", „Limanowa — Marcinkowice", „Nowy Korczyn — Opatowiec" *(Moje Pierwsze Boje)*. Od kart tych wspomnień bije niezwykła siła i łagodny ton uczuciowy. Obrazy marszów i bojów przewijają się jak w barwnym filmie, stają jak żywe. Czytając te wspomnienia wczuwamy się w sytuację, jak byśmy ją w danej chwili przeżywali, wyczuwamy instynktownie potęgę indywidualności Wodza i jego rolę. W świetle IV t. *Pism Zbiorowych* staje się dla nas niemal jasna historia Polski lat 1914—1918, znikają zagadki, tajemnicze karty wypadków rozświetlają się, ukazując istotne, właściwe podłoże. Przerzucając karty książki, przenosimy się w wir ówczesnych wydarzeń, żywo je odczuwamy, stajemy się nieomal ich współuczestnikami — posiadają tak sugestywą moc. I nie możemy się oprzeć myśli, że jeśli te karty pochłaniają nas do tego stopnia, to jak dopiero musiał porywać sam czyn tego człowieka, jak nieodparty urok miało Jego dowództwo, jak nie można było nie poddać się jego budującej, twórczej woli.

Omawiany t. IV *Pism Zbiorowych* zaopatrzony jest w zwięzły życiorys Piłsudskiego i wyczerpujące komentarze, gruntownie wprowadzające w dane zagadnienia. Tom ten redagował i przygotował do druku mjr doc. dr Wacław Lipiński.

EDMUND OPPMAN

[1] JÓZEF PIŁSUDSKI: *Pisma Zbiorowe*, t. IV, Warszawa 1937. Instytut Józefa Piłsudskiego poświęcony badaniu najnowszej historii Polski. Str. 402+X.

WOJAŻE PO POLSCE

MIECZYSŁAW SMOLARSKI: *Dawna Polska w opisach podróżników*. Książnica Atlas, Lwów — Warszawa. Str. 175.

O Polskę dawną zawadzali niejednokrotnie i kupcy, i błędni rycerze, legaci papiescy oraz posłowie cudzoziemscy, wojownicy i uczeni, wreszcie lekarze i chciwi wrażeń przygodni turyści. Relacje ich, począwszy od pierwszego przybysza z kraju Maurów, Ibrahima Ibn Jakuba, który swe opowieści bajką ubarwił, aż do wizerunku „uczonego i gorzkiego Sarmaty", widzianego w nawałnicach rozpadu — zebrał w zajmującą całość i na użytek lekkostrawnej lektury Mieczysław Smolarski. Niekiedy jest to wprost cytowanie co najcelniejszych wyjątków, chwilami zaś umiejętnie dokonana trawestacja tekstu oryginalnego — zawsze z dbałością o perspektywę historyczną i kompozycję.

Tak pomyślana kolekcja obrazów uchodzić może za suplement do znanego dzieła Łozińskiego o życiu Polski w dawnych wiekach, wzbogacając historię polskich obyczajów szczegółem nieobojętnym, bo przydającym tematowi tej ostrości naświetleń, jaka w sposób naturalny z obcego spojrzenia wynika. Oglądanie rzeczy nieznanych po raz pierwszy powodowało łatwość i bystrość spostrzeżeń, które u wojażera niebanalnego zamieniały się niekiedy we wnikliwą analizę. Z tego względu należy przede wszystkim przeczytać opisy Jana Le Laboureura i Pawła Mucante'a, przedstawiających świetność Rzeczypospolitej w zenicie jej potęgi.

Oczywiście, zewnętrzna kolorowość życia, przepych jego i odrębność, gwar nut, zabaw i polowań, wspaniałość obchodów i ubiorów, rycerskość szlachty i potęga sarmackiego mocarstwa — pociągały cudzoziemskich wędrowców najbardziej. Dobrobyt dawnej Rzeczypospolitej uchodzi w ich oczach prawie za egzotykę wschodnią; piszą więc o wystawnych obiadach, z których każdy „więcej niż sześćdziesiąt potraw liczy", ale zaraz dodają: „odpoczywają potem (Polacy) w łóżkach małych i wąskich, w których ledwo można się obrócić". I dalej już narzekają na błoto w miastach, fatalne warunki wojażu, nędzę wsi itp., by potem znów, ledwie zaoczą dwór królewski, utrwalać ruch, połysk oręża, barwność strojów, tętent koni, dźwięk złota, szum skrzydeł husarskich i huczne wiwaty. „Zabieram się do opisania czegoś — notuje Jan Le Laboureur, który orszakowi zaślubiającej Władysława IV pięknej księżniczki Ludwiki Marii de Nevers towarzyszył i majestat Rzeczypospolitej z bliska oglądał — z czego mogę wykonać tylko obraz martwy, a czego nawet nie widziałem dobrze, gdyż mnie olśniło." Zdumiony tą świetnością Polski dawnej — z francuską grzecznością kryjąc w swoim zachwycie naganę — autor *Relation du Voyage de la reine de Pologne* zauważa: „Jeśli by Polska była monarchią absolutną mało potęg mogło by oprzeć się jej w Europie, a Grecja i Azja stałyby się łatwym jej podbojem".

GRZEGORZ TIMOFIEJEW

„WILKI W NOCY"

TEATR NARODOWY: *Wilki w nocy*, sztuka w 3 aktach Tadeusza Rittnera.

Ta przedwojenna sztuka Rittnera, najlepszy jego utwór, ma jeszcze dziś siłę atrakcyjną, tak jest efektowna i tak dobrze zbudowana. Co się zaś tyczy jej intencji, to są one dziś tak dobrze zrozumiałe, że niemal już myszką trącą. Wyśmiewać prokuratora! Toż w to graj dzisiejszym czasom! Prokuratora, profesora, księdza, akademika (literatury), policjanta — i tak dalej. Tylko że w czasach Rittnera było to odwagą, i cywilną i intelektualną, dziś to potrafi byle kto. Dziś raczej należałoby napisać sztukę, która bierze prokuratora w obronę, przydać mu adwokata, — tak się rozhulamanitaryzowały nasze czasy.

Rittner nie jest wolny od zarzutu, że sobie grę ułatwił, że kokietował tłum. Miał do wyboru: zrobić ze swego prokuratora pedanta albo obłudnika. Zrobił drugie, ale skorzystał z pierwszego. Gdyby go zrobił tylko pedantem, można by powiedzieć: takim właśnie powinien być prokurator, beznamiętną i ścisłą literą prawa. Słowo „pedant" wymyślone jest na użytek leniuchów i libertynów. Więc mamy obłudnika, co prawda nie nałogowego, lecz doraźnego. Pokazało się, że prokurator, zanim się ożenił, popełnił grzeszek: uwiódł, czy dał się uwieść, i z tego było dziecko. Gdy teraz i ta kobieta i to dziecko wynurzają się na horyzoncie, nic dziwnego, że się wstydzi i lęka, nie chce skandalu. Chciałby „być w porządku" — to naturalne prawo i obowiązek każdego człowieka, które jednak każdy łamie. Lecz autor kompromituje swego prokuratora jeszcze gruntowniej: każe mu w nielojalny sposób korzystać z pewnego listu, czyni go egoistą wobec swego dziecka. To są wady indywidualne, nie prokuratorskie. Cały ten prokurator jest chybiony, choć karykatura jest efektowna.

Podziwiać trzeba wielki kunszt, z jakim p. Węgrzyn utrzymał tę postać na poziomie rozumnego i porządnego człowieka-urzędnika, a tylko lekko zaznaczył karykaturę. Byłby jeszcze lepiej uczynił, wyzyskując momenty odświeżonej pokusy, z którą walczy ten nieszczęśliwiec. Co prawda, po temu za mało miał podpórek w tekście.

Tak młodopolska jest ta sztuka, choć napisana w Wiedniu. Młodopolski, zresztą z poręki Ibsena, jest symbolizm wilków. Te wilki to wszystko to czego się boi, czy bał wówczas, spokojny stan średni: jakiś tam morderca, jacyś ludzie o niepewnej egzystencji, jakiś proletariat, coś o czym nawet myśleć nie wypada. Dziś już minął ten okres odwracania oczu, dreszczu i — sympatii burżuja do *les misérables* jako elementu romantycznego. Żona prokuratora, kokietująca mordercę, jest nie do pomyślenia. Mija już nawet moda na salonowych komunistów, od kiedy towarzysz Stalin robi im wstyd. Wilki od dawna wynurzyły się z zarośli nocy, zaprezentowały się, pokazały zęby, cofnęły się z podwiniętym ogonem.

U Rittnera nie ma ani prawdziwego morderstwa ani prawdziwego proletariatu. Morwicz i pani Dylska to tylko t. zw. niebieskie ptaki; ona zapewne jakaś awanturnica międzynarodowa à la Ewa Pobratyńska — lecz tego nam autor nie wyjaśnia, on — żaden oprych, tylko filozof, poeta czynnego miłosierdzia, śmieszny oryginał. Kocha się w prokuratorowej, bo jego dusza jeszcze „przed stworzeniem świata obcowała z aniołem jej dobroci" — wyobrażenie całkiem młodopolskie, przybyszewszczyzna (kosmiczna metaforyka!), a gdy przystępuje do wyznania swej zbrodni — robi to z reżyserskim apiombem, zapowiada „wielki dzień prawdy". W roli tej, zresztą bardzo ciekawej i sympatycznej, wielką niespodziankę sprawił mi p. Daczyński: porywające szczerością akcenty miał w scenie z prokuratorową w II akcie. Tak rzadko widuje się w teatrze dobry patos, że z satysfakcją notuję ten sukces.

Ani gry ani w ogóle sławy p. Eichlerówny nie rozumiem. Ma ona jakiś niesłychany spokój w głosie, spokój przyrodzony, zapewne niezależny od jej woli, który paraliżuje wykonanie roli, może nawet dobrze obmyślonej. Słuchając ją w *Judycie* Giraudouxa, myślałem, że to jest spokój umyślny lub narzucony jej przez reżysera. Teraz widzę, że to jest jej dykcja stała. Robi ona wrażenie zasadniczej obojętności na wszystko, flegmy czy braku temperamentu. Zewnętrznie, w gestach może ta artystka szaleć, płakać, gniewać się, ale głos, ładny zresztą, płynie sobie spokojnie i gładziutko, zaprzeczając gestom. Może jej wielbiciele biorą to za „klasyczność". Jest to wypadek wyjątkowy, bo zwykle bywa odwrotnie. Jak powstają kariery teatralne? Piękna młoda osoba mówi w życiu nienaturalnie, z akcentami wciąż zmiennymi, z nadmiarem gestów, i wtedy mężczyźni pochlebcy wołają: „Ależ pani ma ogromny talent do teatru, pani jest urodzoną artystką"!



IRENA EICHLERÓWNA
(Żaneta Dylska)

Z p. Eichlerówną było—tak sobie wyobrażam—inaczej, właśnie ów niezwykły spokój w jej głosie wydawał się otoczeniu i może jej samej znamieniem talentu aktorskiego. Z biegiem czasu rosła rutyna, zrozumienie ról, ale sztywny głos został, właściwość chyba raczej antiteatralna.

P. Stanisławski miał to szczęście, że jego coraz bardziej rosnąca minoderia w roli prezesa sądu jest zupełnie na miejscu. Prokuratorowa, p. Malanowicz-Niedzielska — owszem całkiem dobrze, bo chociaż nie był to ten anioł, którego w niej widzi Morwicz, lecz Morwicz jest przecież fantastą. Jeżeli to jest ta sama artystka, która niegdyś grała Smugoniową w *Przepióreczce* i Małgorzatę w *Fauście*, to z dawnej słodyczy i naturalnej naiwności życie już trochę uszczknęło.

KAROL IRZYKOWSKI



„WILKI W NOCY" (AKT I)
PP. Węgrzyn, Broniszówna, Malanowicz-Niedzielska

Z ZAGRANICY

W numerze z 11 września r. b. *Nouvelles Littéraires* publikują piękną mowę Henri Bergsona, wygłoszoną na otwarciu Międzynarodowego Kongresu Filozofii w Paryżu. Jak wiadomo Kongres odbywa się „pod wezwaniem Kartezjusza", w roku bieżącym mija bowiem 300 lat od ogłoszenia jego słynnej *Rozprawy o metodzie*. W mowie swojej, noszącej znamienny tytuł: „Trzeba działać jak myśliciel i myśleć jak człowiek czynu", Bergson rozwodzi się nad koniecznością zdominowania przez wolę i świadomość skomplikowanych zjawisk życia współczesnego i podkreśla niepożytą „nowoczesność" Kartezjusza— „geniusza spekulatywnego myślenia".

W związku z Wystawą Paryską ukazała się u Gallimarda zajmująca książka Raymonda Isay p. t. *Panorama wystaw światowych*. Autor rozpatruje pięć dotychczasowych wystaw światowych z kilku punktów widzenia: historycznego, technicznego, artystycznego i ekonomicznego, wykazując z powodzeniem, w jakim stopniu zjawiska z tych różnych dziedzin wyciskały odrębne piętno na charakterze każdej wystawy.

Po głośnej *Elektrze* Giraudoux, której A. M. Petitjean poświęca w *Nouvelle Revue Française* obszerny artykuł, nową sensacją „klasyczną" Paryża jest *Hekuba*, wystawiana przez teatr „Le Rideau de Paris". W odróżnieniu od licznych „Hekub", na których nie zbywa literaturze francuskiej, nie jest to sztuka oryginalna, lecz dosłowne tłumaczenie tragedii Eurypidesa, dokonane przez André de Richaud, znanego z interesującej sztuki własnej p. t. *L'homme blanc*. Ilustrację muzyczną do *Hekuby* skomponował Darius Milhaud.

We wrześniowym numerze *Nouvelle Revue Française* Jean Prévost ogłasza obszerne i wnikliwe studium o André Maurois. Przeprowadza on gruntowną analizę twórczości pisarza, trafnie podkreślając doniosłe znaczenie, jakie miało dla niego zetknięcie się z Anglią i jej kulturą. Na czele utworów Maurois stawia Prévost jego „biographies romancées" (Ariel, Disraéli, Byron, Edward VII), przypominając, że on to właśnie jest ojcem tego tak popularnego ostatnio rodzaju literackiego. Przeprowadza również Prévost interesujące zestawienie między twórczością Maurois a Lyttona Strachey'a, że o zainteresowaniu się angielskiego pisarza jakąś postacią czy epoką decyduje jego zmysł satyryczny, podczas gdy Maurois w wyborze bohaterów kieruje się przede wszystkim sympatią.

W Atenach ukazała się niezmiernie ciekawa publikacja w języku francuskim. Są to *Listy do dwóch Atenek* hrabiego Gobineau. Znajomość Gobineau z siostrami Zoe i Mariką Dragoumis, nawiązana w latach sześćdziesiątych, gdy przebywał w Grecji w charakterze ambasadora francuskiego, przetrwała w formie korespondencji aż do r. 1882, t. j. do chwili zgonu pisarza. Podstarzały dyplomata żywił dla swych młodziutkich przyjaciółek nie tylko serdeczny sentyment, ale także głęboką przyjaźń intelektualną, której ślady odnajdujemy w „Listach" w postaci licznych i interesujących wynurzeń na tematy polityczne i społeczne.

U Payota ukazała się obszerna i zajmująca praca M. Brice'a p. t. *Sekret Napoleona*. Autor usiłuje wykazać, że u podstaw charakteru Napoleona leżały cechy, właściwe specyficznej psychice korsykańskiej, które wyryły piętno nie tylko na życiu osobistym cesarza, ale i na jego posunięciach politycznych. Zwraca też uwagę na ciekawy kompleks własnej przynależności narodowej, mimo pozorów nie rozwikłany przez Napoleona do końca życia.

U Malfère'a w kolekcji „Grands Evènements Littéraires", komentującej najcelniejsze utwory literatury francuskiej, ukazała się nowa praca Henri d'Alméras p. t. *Paweł i Wirginia* Bernardin de Saint-Pierre'a. Henri d'Alméras znany jest jako autor wartościowych studiów historyczno-literackich, zwłaszcza doskonałej pracy o molierowskim *Tartuffe*.

PRZEGLĄD PRASY

W nowym numerze *Tygodnika Illustrowanego* Kazimierz Wyka ogłosił bardzo interesujący i znamienny artykuł o „felietonomanii". Walka z demonem felietonizmu, którą podjął przed kilku laty Irzykowski, znalazła wreszcie kontynuatora. Wyka stwierdza przede wszystkim ogromną popularność felietonu i wielki wpływ, jaki na czytającą publiczność wywierają pisarze (i pisarczyki), którzy słusznie czy niesłusznie uchodzą w oczach czytelników za t. zw. felietonistów... „Każde szanujące się pismo posiada dzisiaj nadwornego felietonistę. Nawet pisma, usiłujące przekształcić atmosferę kulturalną na modłę niezgodną z nawyczkami większości inteligencji polskiej, czynią to za pomocą felietonu, tego klasycznego wytworu atmosfery jaką atakują". Istotnym celem i sensem twórczości felietonowej jest *popularyzacja*, ułatwianie czytelnikowi dostępu do różnych dziedzin wiedzy, opancerzonych przed oczyma profanów zawiłą terminologią i długą drogą od przesłanek do wniosków. Ale jak to nieraz bywa, środki usamodzielniają się, odrywają od celów, którym służą i powstaje niebezpieczne przesunięcie. Felietonista rozwija niezależną twórczość, szerząc prymitywizm myślowy, wychowując w duchu lekceważenia głębszej pracy intelektualnej i głębszego wysiłku, propagując mętne syntezy i uogólnienia, które wywołują tylko zamęt w umysłach. „Felietonomania wzbudziła i utrzymuje nieufność do trudniejszej problematyki literackiej", mówi słusznie Wyka. Jak również — można go uzupełnić — do problematyki etycznej, estetycznej, społecznej.

„Felieton, jako środek popularyzacji, pozostanie; felieton czysty tryśnie jeszcze nieraz primaaprilisową racą, ale felietonomanię czas ukrócić, zwłaszcza że mało kto jest bez winy".

Ukazał się trzeci tegoroczny zeszyt *Kwartalnika Psychologicznego*, czasopisma wydawanego przez Poznańskie Towarzystwo Psychologiczne pod redakcją prof. Stefana Błachowskiego. Przynosi on na miejscu czołowym rozprawę szwajcarskiej uczonej Franciszki Baumgarten *O charakterze i jego kształceniu*. Jest to artykuł popularny, bardzo sympatyczny w tendencji i pożyteczny, przeniknięty ideą wychowania jednostki na dobrego członka grupy społecznej. Przedmiot swej rozprawy formułuje autorka w następujący sposób: „Cechy charakteru są siłami kierowniczymi, które wstrzymują lub też popychają nas do pewnych czynów (dobroć, złość, życzliwość, niechęć, współczucie, litość, bezwzględność). Ogół tych sił kierowniczych, posiadanych przez jednostkę, posiada pewien układ, pewną budowę lub *strukturę* (jak brzmi nowsza terminologia), a układ ten nazywamy *charakterem*".

Z pozostałych prac zamieszczonych w tym zeszycie zwraca uwagę obszerna recenzja Z. Jordana z dzieła Stefana Baleya *Osobowość twórcza Żeromskiego*. Recenzent stwierdza, iż książka prof. Baleya stanowi psychologiczny komentarz powieści Żeromskiego, ale nie jest „studium z zakresu psychologii twórczości", jak głosi jej podtytuł. Jest bowiem „rzeczą niemożliwą dać analizę osobowości twórczej (w subiektywnym sensie tego terminu) analizując jedynie i tylko wytwory, opisać twórczość jako pewien proces psychiczny opisując psychologicznie dzieła tej twórczości... Kryterium pozwalające nam rozstrzygnąć, jakie cechy osób powieściowych czerpał Żeromski — świadomie lub nieświadomie — z własnego doświadczenia wewnętrznego, jakie zaś są artystyczną fikcją, dostarczyć może jedynie analiza materiałów biograficznych. Bez konfrontacji rezultatów analizy obiektywnej z materiałami biograficznymi popadamy niemal zawsze w niebezpieczeństwo, iż dajemy analizę osobowości postaci powieściowych Żeromskiego, a nie osobowości Żeromskiego". Uwagi te mają znaczenie zasadnicze dla ustalenia ścisłego rozdziału między *nauką o literaturze* a *psychologią twórczości literackiej* zgodnie z postulatami nowoczesnej metody badawczej.

W nowym, siódmym zeszycie *Wiedzy i życia* L. Landau charakteryzuje pozycję Polski w świecie gospodarki kapitalistycznej, prof. Stan. Schayer przedstawia naukę Zoroastra (Zarathustry) jako „religię walki i moralnej odpowiedzialności", E. Rybka pisze o gwiazdach Nowych, St. Skowron o hormonach, St. Lenkowski o zamarłym mieście starożytnym Petra (w cyklu „Miasta szlaków karawanowych"), E. Turska o odkryciu pierwiastków chemicznych w czasach nowożytnych. Uzupełnia ten bogaty i wielostronny materiał szkic K. Czachowskiego o morzu w literaturze polskiej. Autor szkicu twierdzi: „Nie Żeromski jest naczelnym marynistą naszej literatury, ale przede wszystkim — Wacław Sieroszewski".

Każdy tom *Niepodległości* stanowi przedziwną, jedyną w swoim rodzaju lekturę. Gromadzone w tym czasopiśmie rozprawy historyczne, artykuły, wspomnienia, dokumenty owiewają nas atmosferą niedawnej a tak już dalekiej epoki; epoki ludzi podziemnych, przez pobojowiska powstań, cele więzień, pustynie syberyjskie, idących ku wolnej Polsce. Wyłaniają się z niepamięci twarze bohaterów, których imiona pogubiła historia oficjalna; ze słów prostych, często niezgrabnych, rodzi się ponownie, staje przed oczami zaginiony a niezapomniany świat.

W numerze ostatnim (za wrzesień i październik b. r.) Stanisław Giza kreśli biografię Ludwika Janowicza, jednego z najwybitniejszych pionierów polskiego ruchu socjalistycznego, proletariatczyka, najbliższego towarzysza Waryńskiego i Kunickiego. Władysława Michałowska, dawna robotnica z Żyrardowa, ogłasza wspomnienia ze swej tajnej działalności politycznej od roku 1905 do jesieni 1918. Ludwik Śledziński opowiada wstrząsającą historię męczenników katorgi tobolskiej. Dwie zaś pozycje zeszytu mówią o Józefie Piłsudskim.

Są to: trzy nieznane listy Komendanta z lat 1894—96 (ogłoszone w opracowaniu Wł. Pobóg-Malinowskiego i L. Wasilewskiego) oraz niezmiernie ciekawy „stenogram" Artura Śliwińskiego z rozmowy, jaką miał z Piłsudskim 9 listopada 1931 roku. W owym czasie Marszałek zaproponował Śliwińskiemu napisanie monografii o nim, aby przeciwstawić „coś z prawdy" rozmaitym fałszom i legendom, szerzonym przez zwolenników i przeciwników. W wyniku tej propozycji — opowiada Śliwiński — przystąpiliśmy do pracy, ściślej mówiąc do rozmów, których tematem były przeżycia i osoba Marszałka. Rozmowy odbywały się najczęściej wieczorem w Generalnym Inspektoracie Armii. Przyszedłszy do domu, zasiadałem zaraz do pisania, by za świeżej pamięci utrwalić to, co Marszałek mówił".

Oto niektóre fragmenty wyznań Piłsudskiego: „Ludzie najczęściej myślą szablonami. Ja przez całe życie przeciwstawiałem się szablonom. Od małego dziecka myślałem inaczej, niż ludzie, którzy mnie otaczali. Od dziecka miałem w sobie to wszystko, co życie utrudnia i przeszkadza w życiu... Często znajdowałem się w położeniu bez wyjścia. Byłem, jak człowiek wciśnięty w kąt i ze wszystkich stron zamurowany. Kroku uczynić nie mogłem. Z prawej strony ściana, z lewej strony ściana... A przecież zawsze, zawsze jakiś przypadek, jakaś całkiem nieprzewidziana i nie brana w rachubę okoliczność przychodziła mi z pomocą. Pękał mur, rozstępowały się ściany.

...Marszałek urwał i zamyślił się przez chwilę. Było coś groźnego w tym zamyśleniu się nad przeżyciem, z którym wiązały się losy Polski.

— To ręka Boża działa, prowadzi mnie i osłania — rzekł po chwili.

Zapanowała cisza.

— Ręka Boża — powtórzył Marszałek".

Odpowiedzi Redakcji

Godło „J. Ż." — Nowela Pana do zwrotu.

Gogło „Twórczość" — Nowela *Konkurs na nowelę* — do zwrotu. Konkurs zostanie rozstrzygnięty mniej więcej w ciągu miesiąca.

Godło „Palacz" — Nowela *Cygaro* — do zwrotu.

Godło „Rzepa" — Kopertę z nowym adresem otrzymaliśmy. Nowela *Zawody nielada* — do zwrotu.

Godło „Stara baśń" — Wszystkie cztery nowele do zwrotu.

Godło „Amon Ra" — Nowela *Hormony i serce* — do zwrotu.

Godło „Aner"" — Nowela *Pani Igro* — do zwrotu.

Godło „Lex"" — Nowela *Czerwona karteczka* — do zwrotu.

Godło „K. D." — Nowela *Przez wieki* — do zwrotu.

Godło „Odrowąż" — Pod tym godłem nadesłano nowelę p. t. *Umarł Maciek, umarł...*, która została wyeliminowana z konkursu po pierwszym czytaniu. Nowela *Przebacz* może jest pod innym godłem.

P. A. R-S., Stryj. — Prosimy o podanie godła, pod jakim nowela została nadesłana na konkurs, gdyż tylko wówczas będziemy mogli sprawdzić, czy została zakwalifikowana do drugiego czytania, czy też została wyeliminowana.

Godło „Chcieć to móc" — Nowela *Ptak przelotny* — do zwrotu.

Godło „Contra spem spero" — Nowela *Powrót* — do zwrotu.

Godło „Dr Max Bölse" — Owszem, jest. Została wyeliminowana z konkursu po pierwszym czytaniu. Rękopis do zwrotu.

Godło „Sen" — Pod tym godłem nadesłano dwa utwory: *Życie nie jest meteorem* i *Dzieje pewnego parkanu*, które zostały wyeliminowane po pierwszym czytaniu.

P. W. M., Grodno — Nowela *Modelka* (godło „Anima") — do zwrotu.

Godło „Rytm" — Nowela *Człowiek kuszony od Boga* — do zwrotu.

Godło „Maska" — Nowela *Poszukiwacz złudzeń* — do zwrotu.

KSIĄŻKI NADESŁANE

ANTONI GRONOWICZ: *Niedroga recepta* — kompozycja sceniczna. Lwów 1937. Nakładem Księgarni Lwowskiej.

JÓZEF PIŁSUDSKI: *Pisma Zbiorowe*. T. VI. Warszawa 1937. Instytut Józefa Piłsudskiego poświęcony badaniu najnowszej historii Polski.

KAZIMIERZ ECKERT: *Ojcze Nasz* — poezje. Lwów 1937. Nakładem autora.

WACŁAW SCHMIDT: *Bartłomiej Laffemas*. Z cyklu: Okresy powojenne w dziejach Francji. Paryż 1937. Société Nouvelle d'Imprimerie et d'Edition.

ADAM MADLER: *Droga*. Dramat w trzech aktach. Warszawa 1937. F. Hoesick.

M. ARCT: *Słowniczek ortograficzny i zasady pisowni polskiej*. Wydanie nowe powiększone. Warszawa, bez daty. Wydawnictwo M. Arcta.

IRENA ARCTOWA: *Razem czy osobno*. Słowniczek wyrazów pisanych łącznie lub rozdzielnie. Warszawa, bez daty. Wydawnictwo M. Arcta.

STANISŁAW BĄK: *O zbieraniu materiałów gwarowych na Śląsku*. Z przedmową prof. Kazimierza Nitscha. Katowice 1937. Wyd. Instytutu Śląskiego. Skład główny: Nasza Księgarnia — Warszawa.

Prace polonistyczne. Łódź 1937. Nakładem Koła Polonistów w Łodzi (z zasiłkiem Zarządu Miejskiego w Łodzi).

BRONISŁAW NYCZ: *Norwidowa monologia „Zwolon"*. Prace z historii literatury polskiej nr 4. Kraków 1937. Skład główny w Kasie im. Mianowskiego, Warszawa, Pałac Staszica.

Z pracy państwowych seminariów nauczycielskich w Polsce. Warszawa 1937. Nakładem Komitetu b. pracowników seminariów. Skład główny: Instytut Wyd. „Biblioteka Polska".

Mary Stuart — a romantic drama by JULIUSZ SŁOWACKI. Translated from the Polish by Arthur Prudden Coleman and Marion Moore Coleman. New York 1937. Published by The Translators.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 — 15. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz** WYDAWCA: **Tow. Wyd. „Droga" Sp. z o. o.**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.